S· crates y la tragedia

Friedrich Nietzsche

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: acabó de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron con una muerte muy bella. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural ideal el dejar la vida sin espasmos, y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un mundo ideal de ese tipo; desaparecen y se van hundiendo, mientras ya elevan enérgicamente la cabeza sus retoños, más bellos. Con la muerte del drama musical griego surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente; las gentes se decían que la poesía misma se había perdido, y por burla enviaban al Hades a los atrofiados, enflaquecidos epígonos, para que allí se alimentasen de las migajas de los maestros. Como dice Aristófanes, la gente sentía una nostalgia tan íntima tan ardiente, del último de los grandes muertos, como cuando a alguien le entra un súbito y poderoso apetito de comer coles. Mas cuando luego floreció realmente un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, pudo, percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia se llama Eurípides, el género artístico posterior es conocido con: e1 nombre de comedia ática nueva. En ella pervivió la: figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y difícil fenecer. Es conocida la extraordinaria veneración de que Eurípides disfrutó entre los poetas de la comedia ática nueva. Uno de los más notables, Filemón, declaró que se dejaría ahorcar al instante: si estuviera convencido de que el difunto continuaba teniendo vida y entendimiento. Pero lo que Eurípides posee en común con Menandro y Filemón, y lo que ejerció sobre éstos un efecto tan ejemplar, podemos resumirlo brevísimamente en la fórmula de que ellos llevaron el espectador al escenario. Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también

en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la rea1idad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo más transparente en cierto modo, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de la vida cotidiana pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Ésquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro de1 drama entero. Lo que, en ***Las ranas*** de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar al arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su peso, eso es algo que se aplica sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, lo que el espectador veía y oía en el escenario euripideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica. La idealidad se ha replegado a la palabra y ha huido del pensamiento. Pero justo aquí tocamos el aspecto brillante, y que salta a los ojos, de la innovación euripidea: en él el pueblo ha aprendido a hablar: esto lo ensalza él mismo, en el certamen con Ésquilo: mediante él ahora el pueblo sabe

> el arte de servirse de reglas, de escuadras para medir los versos, de observar, de pensar, de ver, de entender, de engañar, e amar, de caminar, de revelar, de mentir, de sopesar.

Gracias a él se le ha soltado la lengua a la comedia nueva, mientras que hasta Eurípides no se sabía hacer hablar convenientemente a la vida cotidiana en el escenario. La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje habían sido en la tragedia el semidiós, en la vieja comedia el sátiro borracho o semidiós.

> Yo he representado la casa y el patio, donde nosotros
> vivimos y tejemos,
> y por ello me he entregado al juicio, pues cada uno,
> conocedor de esto, ha juzgado de mi arte.

Más aún, Eurípides se jacta de lo siguiente:

> Solo yo he inoculado a ésos que nos rodean
> tal sabiduría, al prestarles
> el pensamiento y el concepto del arte; de tal modo que aquí
> ahora todo el mundo filosofa, y administra
> la casa y di patio, el campo y los animales
> con más inteligencia que nunca:

continuamente investiga y reflexiona
¿por qué?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿qué?
¿A dónde ha llegado esto, quién me quitó aquello?

De una masa preparada e ilustrada de ese modo nació la comedia nueva, aquel ajedrez dramático con su luminosa alegría por los golpes de astucia. Para esta comedia nueva Eurípides se convirtió en cierto modo en el maestro de coro: sólo que esta vez era el coro de los ***oyentes*** el que tenía que ser instruido. Tan pronto como éstos supieron cantar a la manera de Eurípides, comenzó el drama de los jóvenes señores llenos de deudas, de los viejos bonachones y frívolos, de las heteras a la manera de Kotzebue, de los esclavos domésticos prometeicos, Pero Eurípides, en cuanto maestro de coro, fue alabado sin cesar; la gente se habría incluso matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. A1 abandonar ésta, sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia de un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estrafalario», se puede aplicar también a la Grecia senil. El instante y el ingenio son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad.

En una visión retrospectiva como ésta uno está fácilmente tentado a formular contra Eurípides, como presunto seductor del pueblo, inculpaciones injustas, pero acaloradas, y a sacar, por ejemplo, con las palabras de Ésquilo, esta conclusión: «¿Qué mal ***no*** procede de él?» Pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender, y que, a lo largo de su vida entera, ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. En e1 modo como luchó contra un mal enorme que él creía reconocer, en el modo como es el único que se enfrenta a ese mal con el brío de su talento y de su vida, revélase una vez más el espíritu heroico de los viejos tiempos de Maratón. Más aún, puede decirse que, en Eurípides, el poeta se ha convertido en un semidiós, después de haber sido éste expulsado por aquél de la tragedia. Pero el mal enorme que él creía reconocer, contra el que luchó con tanto heroísmo, era la decadencia del drama musical. ¿Dónde descubrió Eurípides, sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Ésquilo y de Sófocles, sus contemporáneos de mayor edad. Esto es una cosa muy extraña. ¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Ésquilo y con Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del fin? Todas estas preguntas elevan su voz en este instante dentro de nosotros.

Eurípides fue un pensador solitario, en modo alguno del gusto de la masa entonces dominante, en la que suscitaba reservas, como un estrafalario gruñón. La suerte le fue tan poco propicia como la masa: y como para un poeta trágico de aquel tiempo la masa constituía precisamente la suerte, se comprende por qué en vida alcanzó tan raras veces el honor de una victoria trágica. ¿Qué fue lo que empujó a aquel dotado poeta a ir tanto contra la corriente general? ¿Qué fue lo que le apartó de un camino que había sido recorrido por varones como Ésquilo y Sófocles y sobre el que resplandecía el sol del favor popular? Una sola cosa, justo aquella creencia en la decadencia del drama musical. Y esa creencia la había adquirido en los asientos de los espectadores del teatro. Durante

largo tiempo estuvo observando con máxima agudeza qué abismo se abría entre una tragedia y el público ateniense. Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y difícil no era en modo alguno sentido como tal por el espectador, sino como algo indiferente. Muchas cosas casuales, no subrayadas en absoluto por el poeta, producían en la masa un efecto súbito. Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido». Ante el tribunal de esta estética racionalista fue llevado ahora cada uno de los componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramatúrgica, la música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje. Eso que nosotros tenemos que sentir tan frecuentemente en Eurípides como un defecto y un retroceso poéticos, en comparación con la tragedia sofoclea, es el resultado de aquel enérgico proceso crítico, de aquella temeraria racionalidad. Podría decirse que aquí tenemos un ejemplo de cómo el recensionante puede convertirse en poeta. Sólo que, al oír la palabra «recensionante», no es lícito dejarse determinar por la impresión de esos seres débiles, impertinentes, que no permiten ya en absoluto a nuestro público de hoy decir su palabra en cuestiones de arte, Lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas enjuiciados por él: y quien no puede poner, como lo puso él, el acto después de la palabra, tiene poco derecho a dejar oír sus críticas en público. Yo quiero o puedo aducir aquí un solo ejemplo de esa crítica productiva, aun cuando propiamente sería necesario demostrar ese punto de vista mencionando todas las diferencias del drama euripideo..Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el ***prólogo*** que aparece en Eurípides. El hecho de que un personaje individual, una divinidad o un héroe, se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo calificaría sin más de petulante renuncia al efecto de la tensión. ¿Se sabe, en efecto, todo lo que ha ocurrido, lo que ocurrirá? ¿Quién aguardará hasta el final? Del todo distinta era la reflexión que Eurípides se hacía. El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas de ***pathos*** en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisíaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en 1a pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica. En la tragedia esquileo-sofoclea estaba casi siempre muy artísticamente arreglado que, en las primeras escenas, de manera casual en cierto modo, se pusiesen en manos del espectador todos aquellos hilos necesarios para la comprensión; también en este rasgo se mostraba aquella noble maestría artística que enmascara, por así decirlo, lo formal necesario. De todos modos, Eurípides creía observar que, durante aque1las primeras escenas, el espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición. Por eso él escribía un prólogo como pro grama y lo hacía declamar por un personaje digno de confianza, una divinidad. Ahora podía él también configurar con mayor libertad el mito, puesto que, gracias al prólogo, podía suprimir toda duda sobre ***su*** configuración

del mito. Con pleno sentimiento de esta ventaja dramatúrgica suya, Eurípides reprocha a Ésquilo en ***Las ranas*** de Aristófanes:

> ¡Así, yo iré enseguida a tus prólogos,
> para, de ese modo, empezar criticándole
> la primera parte de la tragedia a este gran espíritu!
> Es confuso cuando expone los hechos.

Pero lo que decimos del prólogo se puede decir también del muy famoso ***deus ex machina****:* éste traza el programa del futuro, como el prólogo el del pasado. Entre esa mirada épica al pasado y esa mirada épica al futuro están la realidad y el presente lírico-dramáticos.

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes ***son*** realmente tal como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofoc1eos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos. Si Sófocles dijo de Ésquilo que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto, ***porque*** lo hace conscientemente. Lo que ***sabía*** de más Sófocles, en comparación con Ésquilo, y de lo que se ufanaba, no era nada que estuviese situado fuera del campo de los recursos ***técnicos****;* hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había sido capaz de defender verdaderamente lo mejor suyo con razones estéticas. Pues cabalmente lo milagroso de todo este desarrollo del arte griego es que el concepto, la conciencia, la teoría no habían toma, aún la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del maestro se refería a la técnica. Y así, también aquello que da, por ejemplo, ese brillo antiguo a Thorwaldsen es que éste reflexionaba poco y hablaba y escribía mal, en que la auténtica sabiduría artística no había penetrado en su conciencia.

En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de ***socratismo***. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis euripidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático En la Antigüedad griega se tenía un sentimiento de la unidad de ambos nombres, Sócrates y Eurípides. En Atenas estaba muy difundida la opinión de que Sócrates le ayudaba a Eurípides a escribir sus obras: de lo cual puede inferirse cuán grande era la finura de oído con que la gente percibía el socratismo en la tragedia euripidea. Los partidarios de los «buenos tiempos viejos» solían pronunciar juntos el nombre de Sócrates y el de Eurípides como los que pervertían al pueblo. Existe también la tradición de que Sócrates se abstenía de asistir a la tragedia, y sólo tomaba asiento entre los espectadotes cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Vecinos en un sentido más profundo aparecen ambos nombres en la famosa sentencia del oráculo délfico, que ejerció un inf1ujo tan determinante sobre la entera concepción vital de Sócrates. La frase del dios delfico de que Sócrates es el más sabio de los hombres contenía a la vez el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Es sabido que al principio Sócrates se mostró muy desconfiado frente a la sentencia del dios. Para ver si es acertada, trata con hombres de Estado, con oradores, con poetas y con artistas, tratando de descubrir a alguien que sea más sabio que él. En todas partes encuentra justificada la palabra del dios: ve que los varones más famosos de su tiempo tienen una idea falsa acerca de sí mismos y encuentra que ni siquiera poseen conciencia exacta de su profesión, sino que la ejercen únicamente por instinto. «Únicamente por instinto», ése es el lema del socratismo. El racionalismo no se ha mostrado nunca tan ingenuo como en esta tendencia vital de Sócrates. Nunca tuvo éste duda de la corrección del planteamiento entero del problema. «La sabiduría consiste en el saber», y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro». Esta es más o menos la norma de aquella extraña actividad misionera de Sócrates, la cual tuvo que congregar en torno a sí una nube de negrísimo enojo, porque nadie era capaz de atacar la norma misma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se habría necesitado además aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica. Visto desde la conciencia germánica infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés; pero es de suponer que también a los poetas y artistas de aquel tiempo tuvo Sócrates que parecerles ya, al menos, muy aburrido y ridículo, en especial cuando, en su improductiva erística, seguía haciendo valer la seriedad y la dignidad de una vocación divina. Los fanáticos de la lógica son insoportables, cual las avispas. Y ahora, imagínese una voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima energía primordial de un carácter firme, junto a una fealdad externa fantásticamente atractiva: y se comprenderá que incluso un talento tan grande como Eurípides, dadas precisamente la seriedad y la profundidad de su pensar, tuvo que ser arrastrado de manera tanto más inevitable a la escarpada vía de un crear artístico ***consciente***. La decadencia de la tragedia, tal como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: como nadie sabía convertir suficientemente en conceptos y palabras la antigua técnica artística, Sócrates negó aquella sabiduría, y con él la negó el seducido Eurípides. A aquella «sabiduría» indemostrada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, aunque bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante. Una generación posterior se dio cuenta exacta de qué era envoltura y qué era núcleo: quitó la primera, y el fruto del socratismo artístico resultó ser el juego de ajedrez como espectáculo, la pieza de intriga.

El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta. En un único caso reconoció el mismo Sócrates el poder de la sabiduría instintiva, y ello precisamente de una manera muy característica. En situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates encontraba un firme sostén gracias a una voz demónica que milagrosamente se dejaba oír. Cuando esa voz viene, siempre ***disuade***. En este hombre del todo anormal la sabiduría instintiva eleva su voz para enfrentarse acá y allá a lo consciente, ***poniendo obstáculos***. También aquí se hace manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo

inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la conciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la conciencia, en un creador.

A un segundo crítico, además de Eurípides, el desprecio socrático de lo instintivo le incitó también a realizar una reforma del arte, y, desde luego, una reforma más radical aún. También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y alabadísima» tragedia – así es como él se expresa – entre las artes lisonjeras, que suelen representar únicamente lo agradable, 1o lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero a la vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. En Platón esta condena intencionadamente acre y desconsiderada del arte tiene algo de patológico: él, que se había elevado a esa concepción sólo por saña contra su propia carne; él, que, en beneficio del socratismo, había pisoteado con los pies su naturaleza profundamente artística, revela en la acritud de tales juicios que la herida más honda de su ser no está cicatrizada aún. La verdadera facultad creadora del poeta es tratada por Platón casi siempre sólo con ironía, porque esa facultad no es, dice, una intelección consciente de la esencia de las cosas, y la equipara al talento de los adivinos e intérpretes de signos. El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filosófico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal. La esencia de la obra platónica de arte, el diálogo, es, sin embargo, la carencia de forma y de estilo, producida por la mezcla de todas 1as formas y estilos existentes. Sobre todo, a la nueva obra de arte no se le debería objetar lo que, según la concepción platónica, fue el defecto fundamental de 1a antigua: no debería ser imitación de una imagen aparente, es decir, según el concepto usual: para el diálogo platónico no debería haber ninguna cosa natural-real que hubiera sido imitada. Así, ese diálogo se balancea entre todos los géneros artísticos, entre la prosa y la poesía, la narración, la lírica, el drama, de igual modo que ha infringido la antigua y rigurosa ley de que la forma lingüístico-estilística sea unitaria. A una desfiguración mayor aún llevan el socratismo los escritores cínicos: en el amasijo máximo del estilo, en el fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas, buscan éstos reflejar, por así decirlo, el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus labios gruesos y su vientre colgante. A la vista de los efectos artísticos del socratismo, que llegan muy hondo y que aquí sólo han sido rozados, quién no dará la razón a Aristófanes, cuando hace cantar esto al coro:

> ¡Salud a aquel a quien ***no*** le gusta
> sentarse junto a Sócrates y hablar con él,
> a quien no condena el arte de las musas
> y no mira desde arriba con desprecio

lo más elevado de la tragedia!
Pues vana necedad es
aplicar un celo ocioso
a discursos vacíos
y quimeras abstractas.

Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir se lo dijo una figura que se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus amigos, tenía uno y el mismo sueño, que le decía siempre lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia decídese a cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, mas yo no creo que con esos ejercicios métricos haya aplacado a las musas. En Sócrates se materializó ***uno*** de los aspectos de lo helénico, aquella ***claridad apolínea***, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ***ciencia***, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico. El es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo.

Esto último lo es en un sentido mucho más profundo aún de lo que hemos podido insinuar hasta ahora. El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativa mente tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la ***disputa*** dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos: mientras que el diálogo enamorado permaneció siempre alejado de la tragedia griega. Con aquella rivalidad se apeló a un elemento que existía en el pecho del oyente y que hasta entonces, considerado como hostil al arte y odiado por las musas, había estado desterrado de los solemnes ámbitos de las artes dramáticas: la Éride «malvada». La Éride buena imperaba, en efecto, desde antiguo en todas las actuaciones de las musas, y en la tragedia llevaba a tres poetas rivales ante el tribunal del pueblo congregado para juzgar. Pero cuando el remedo de la querella verbal se hubo infiltrado también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo chirriante de la dialéctica. No era lícito que el héroe del drama sucumbiese, y, por tanto, ahora se tenía que hacer de él también un héroe de la ***palabra***. El proceso, que había

tenido su comienzo en la denominada esticomitia, continuó y se introdujo también en los discursos más largos de los actores principales. Poco a poco todos los personajes hablan con tal derroche de sagacidad, claridad y transparencia, que realmente al leer una tragedia sofoclea obtenemos una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si todas esas figuras no pereciesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación de lo 1ógico. Basta con hacer una comparación con el modo tan distinto como dialectizan los héroes de Shakespeare: todo el pensar, suponer e inferir de éstos se halla envuelto en una cierta belleza e interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música.

En este punto es muy significativo que este proceso finalice en la ***comedia***, habiendo comenzado, sin embargo, en la tragedia. La tragedia, surgida de la profunda fuente de la compasión, es ***pesimista*** por esencia. La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es ***optimista*** desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la conciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid.

La conciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, tuvo, en un gran número de piezas euripideas, el efecto de que, en la conclusión, se abra una perspectiva hacia una existencia ulterior muy agradable, casi siempre con un matrimonio. Tan pronto como aparece el dios de la máquina, advertimos que quien se esconde detrás de la máscara es Sócrates, el cual intenta equilibrar en su balanza la felicidad y la virtud. Todo el mundo conoce las tesis socráticas «La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz». En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia, que es pesimista. Mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico. Dada la extraordinaria superficialidad e indigencia del pensamiento ético, que no está

nada desarrollado, con demasiada frecuencia el héroe que dialectiza éticamente aparece como un heraldo de la trivialidad y del filisteísmo éticos. Lo único que necesitamos es tener el valor de confesarnos esto, necesitamos confesar, para no decir nada de Eurípides, que también a las figuras más bellas de la tragedia sofoclea, una Antígona, una Electra, un Edipo, se les ocurren a veces ideas triviales completamente insoportables, que en general loa caracteres dramáticos son más bellos y grandiosos que su manifestación en palabras. Desde este punto de vista nuestro juicio sobre la tragedia esquilea temprana tiene que ser mucho más favorable: pues Ésquilo creó sus mejores obras también de manera inconsciente. En el lenguaje y en el dibujo de los caracteres de Shakespeare tenemos el inalterable punto de apoyo para tales comparaciones. En Shakespeare se puede encontrar una sabiduría ética tal que, frente a ella, el socratismo aparece como algo impertinente y sabihondo.

Intencionadamente en mi última conferencia hablé muy poco sobre los límites de la música en el drama musical griego: en el contexto de estos análisis resultará comprensible que yo haya dicho que los límites de la música en el drama musical son los puntos de peligro en que comenzó su proceso de disgregación. La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: : esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo, o monó1ogo: aunque, en la tragedia esquilea, aquélla había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que, se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la, misma, como arte absoluto. Es ridículo hacer aparecer: un espíritu durante un almuerzo: es ridículo pedir a una musa tan misteriosa, de un entusiasmo tan serio, como es la musa de la música trágica, que cante en una sala de juzgado, en las pausas intermedias entre las escaramuzas dialécticas. Teniendo un sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación; cada vez menos veces se atrevía a alzar su voz, y finalmente se embarulla, canta cosas que no vienen a cuento, se avergüenza y huye totalmente de los ámbitos del teatro. Para decirlo con toda franqueza: 1a floración y el punto culminante del drama musical griego es Ésquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa.

Este juicio contradice tan sólo a una estética difundida en la actualidad: en verdad, en favor de él se puede hacer valer nada menos que el testimonio de Aristófanes, que tiene, como ningún otro genio, una afinidad electiva con Ésquilo. Pero lo igual es conocido sólo por lo igual. Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el drama musical, muerto para todos los tiempos? ¿No le será lícito realmente al germano poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la «gran ópera», de manera parecida a como, junto a Hércules, suele aparecer el mono? Esta es la, pregunta más seria de nuestro arte: y quien no comprenda como germano la seriedad de esa pregunta, es víctima del socratismo de nuestros días, el cual, desde luego, ni es capaz de producir mártires, ni había el lenguaje de «el más sabio de los helenos», quien,

ciertamente no se jacta de saber nada, pero en verdad no sabe nada. La prensa de hoy es ese socratismo: no digo una palabra más.